

RIEF

Revue italienne d'études françaises

Littérature, langue, culture

7 | 2017

Figures littéraires de la haine

La vérité n'a pas besoin d'être dite pour être manifestée

Remarques sur quelques comparaisons de caractérisation
métalangagière dans À la recherche du temps perdu

Ilaria Vidotto



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rief/1496>

DOI : 10.4000/rief.1496

ISSN : 2240-7456

Éditeur

Seminario di filologia francese

Référence électronique

Ilaria Vidotto, « La vérité n'a pas besoin d'être dite pour être manifestée », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 7 | 2017, mis en ligne le 15 novembre 2017, consulté le 06 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rief/1496> ; DOI : 10.4000/rief.1496

Ce document a été généré automatiquement le 6 mai 2019.



Les contenus de la RIEF sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

La vérité n'a pas besoin d'être dite pour être manifestée

Remarques sur quelques comparaisons de caractérisation métalangagière dans À la recherche du temps perdu

Ilaria Vidotto

- 1 Dans la longue dissertation d'esthétique exposée à la fin du *Temps retrouvé*, le narrateur proustien, parvenu enfin au terme de son chemin vers la vocation, reconnaît en la métaphore le socle théorique et stylistique de l'œuvre d'art, ainsi que le fondement ontologique d'un réel que le sujet retrouve dans sa plénitude intemporelle. Cependant, tout lecteur de Proust constate aisément que, dans l'univers scriptural de la *Recherche*, c'est la comparaison explicite, instaurée entre deux termes au moyen du relateur *comme*, qui est le procédé figuratif le plus récurrent et le plus diversement exploité. Ressource privilégiée pour accomplir l'opération de traduction des impressions obscures à laquelle se résume, selon le narrateur proustien, la tâche du créateur¹, la comparaison est pour Proust, avant tout, une posture cognitive et herméneutique, ainsi que l'intermédiaire privilégié dont sa pensée se sert pour entrer en contact avec le réel, pour en appréhender les multiples manifestations mais aussi pour le faire revivre, de façon authentique et poétique, dans et par le langage.
- 2 Parmi les quelque deux mille occurrences de comparaisons en *comme* que l'on compte dans la *Recherche*², il est des réalisations où la figure ne constitue pas seulement un procédé stylistique à valeur illustrative, susceptible de soutenir l'entreprise de déchiffrement qui nourrit l'esthétique métaphorique proustienne. Elle agit, par surcroît, comme un agent de contraste qui permet d'observer comment des éléments qui sont au cœur de l'art proustien du roman – et plus particulièrement de la technique « si fouillée, si nouvelle »³ présidant au traitement des personnages et de leur langage – se matérialisent à même l'écriture et trouvent dans la comparaison un principe de structuration.
- 3 Dans les pages qui suivent, il s'agira de scruter les caractéristiques et les effets de sens propres aux configurations comparatives qui remplissent une fonction de caractérisation métalangagière⁴ ; nous essayerons de montrer qu'elles se comportent comme une loupe

dans les mains du narrateur proustien, posté à l'affût des mouvements imperceptibles tapis « sous les mots que chacun dit »⁵ et perçant à jour la face obscure des personnages, la vérité intime cachée sous un accent ou un propos apparemment insignifiants mais traversés par ces sursauts muets que Nathalie Sarraute qualifiera plus tard de « tropismes ».

Spécificités formelles

- 4 Malgré l'absence d'un cadre syntaxique fixe⁶, les comparaisons qui opèrent une caractérisation métalangagière peuvent néanmoins être reconnues à partir des deux constantes formelles que voici : l'absence d'un comparé clairement identifiable et l'apparition du comparant dans le voisinage d'un propos rapporté au mode direct, lequel peut précéder ou suivre le relateur de comparaison. Ces paramètres constituent selon nous la condition nécessaire et suffisante pour que la figure exerce une fonction de commentaire analogique centré non pas sur le *quoi* de l'énoncé, c'est-à-dire sur le fond des paroles des personnages, mais sur le *comment* de l'énonciation, sur la façon particulière dont tel mot, phrase ou réplique sont prononcés et sur ce que cette façon révèle de l'attitude de l'énonciateur. Le narrateur proustien œuvre en effet à l'instar d'un interprète (au sens étymologique d'*interpretes*, celui qui explique et sert d'intermédiaire entre deux parties, en l'occurrence les personnages et les lecteurs), placé à l'écoute de ces manifestations composites que sont les actes énonciatifs et engagé dans une opération de transcodage vouée à sonder « non ce que [les autres] voulaient dire mais la manière dont ils le disaient »⁷ et à restituer la partie immergée d'un iceberg d'intentions et de sentiments dont les mots ne constituent que la pointe fallacieuse.
- 5 Cette entreprise délicate de traduction s'accomplit dans l'écriture au moyen d'une comparaison qui tient lieu de glose entourant une réplique au discours direct, envisagée par le narrateur en tant qu'acte énonciatif et mis en relation avec une scène virtuelle et fictive ; celle-ci s'avère alors une pierre de touche, car l'analogie établie entre les deux situations rend manifestes, encore que de façon indirecte, l'attitude ou les idées cachées du locuteur. Pour ce faire, la figure subit des altérations formelles intéressantes, que nous illustrerons à l'aune d'un exemple tiré d'*Un amour de Swann* :

Mais, ne la lâchant pas, **comme** un chirurgien attend la fin du spasme qui interrompt son intervention, mais ne l'y fait pas renoncer : – Tu as bien tort de te figurer que je t'en voudrais le moins du monde, Odette, lui dit-il [Swann] avec une douceur persuasive et menteuse. (I, CS, 356)
- 6 Comme nous l'annonçons plus haut, la structure binaire canonique de la comparaison se voit amputée de l'un de ses constituants principaux, le comparé n'étant pas visible à la surface de l'énoncé et faisant l'objet d'une ellipse. Au lieu d'être représenté par un nom ou une proposition, sa place semble, à première vue, être occupée par le segment rapporté au mode direct, ce qui pourrait nous faire croire que le comparé coïncide avec la séquence de mots entre guillemets, suivie de la formule déclarative (« dit-il ») qui marque l'acte de parole et identifie en Swann le locuteur. En réalité, ce que le narrateur entend éclaircir à travers la comparaison n'est pas le contenu de l'énoncé, mais bien l'acte de parole saisi en tant qu'événement et la manière dont Swann effectue sa réplique⁸ ; la scène imaginaire évoquée par le comparant s'applique plus largement à rendre perceptible l'attitude du personnage au sein du dialogue, qui n'est pas exprimée à l'aide d'une désignation explicite mais doit être reconstruite par l'interprète : « [dans sa façon

de dire X Swann être] comme un chirurgien [qui] attend la fin du spasme etc. ». Même si dans notre occurrence le verbe de dire qui signale le discours direct est amplifié par un complément de manière (« avec une douceur persuasive et menteuse »), ce dernier vise surtout à reproduire l'accent mielleux et hypocrite dont Swann mâtime ses paroles ; l'élucidation de l'état émotionnel et des mobiles qui président à la formulation de son propos se fait en revanche d'une façon détournée, par l'entremise d'une image qui donne à voir le contraire exact de ce que les mots et l'intonation souhaitent transmettre : l'insistance, l'acharnement du jaloux à vouloir poursuivre son enquête, ainsi que sa posture agressive dans l'économie de l'échange verbal.

- 7 Les tenants et les aboutissants de l'acte énonciatif doivent donc être inférés en s'appuyant sur la représentation imaginaire qu'esquisse la subordonnée comparante, qui apparaît toujours en construction détachée et peut précéder ou suivre le discours direct. Au vu de son statut de complément explicatif, susceptible de faire émerger à travers un équivalent imagé des réalités émotionnelles à peine saisissables, le comparant assume toujours une forme ample et peut s'articuler autour d'une phrase complète, ou bien d'un syntagme nominal prolongé par une proposition relative. Qui plus est, l'interpolation du comparant entraîne une rupture discursive entre le plan de la diégèse, dont relèvent l'énoncé au discours direct ainsi que la formule déclarative (le verbe de dire figurant le plus souvent au passé simple, temps qui marque la portée singulative de l'acte de parole⁹), et le plan extradiégétique où s'ancre le comparant au présent achronique, temps qui souligne le caractère non-référentiel d'une représentation qui, dans la plupart des cas, renvoie à une situation extratextuelle particulière, inventée *ex-nihilo* par le narrateur pour les besoins de sa démonstration.
- 8 L'incidence extra-prédicative du constituant introduit par *comme*, ainsi que sa forme phrastique, indiquent en outre que le commentaire qui porte sur l'énonciation repose en fait sur une analogie de situation (la situation de Swann prononçant sa réplique à ce moment précis du dialogue avec Odette étant perçue comme identique à celle d'un chirurgien menant jusqu'au bout son intervention), et sur l'identification des deux sujets, l'amoureux jaloux et le médecin. C'est en effet dans cette projection, et dans les inférences qu'elle invite à opérer, que la comparaison révèle les ressorts cachés de la conversation, son apport heuristique majeur consistant en ce qu'elle réussit à rendre perceptibles, ou tout au moins représentables, en défiant par là les limites de la forme écrite (nous y reviendrons), les aspects qui ressortissent à la dimension non-verbale de l'énonciation.
- 9 La reconnaissance de ce type particulier de comparaisons, qui participent à l'interprétation et à la représentation fictionnelle des actes énonciatifs, passe donc par le repérage des traits formels que voici : absence en surface du comparé et interpolation dans une séquence dialoguée d'un comparant phrastique qui précède ou suit un propos rapporté au mode direct et fait office de commentaire imagé. À défaut d'un cadre syntaxique fixe à partir duquel l'on identifierait une forme prototypique et l'on distinguerait ensuite des réalisations dérivées, le critère stylistiquement pertinent qui va orienter notre analyse sera la place du comparant par rapport au discours direct, les nuances stylistiques propres aux réalisations caractérisées par l'antéposition du commentaire métalangagier analogique différant en effet de celles véhiculées par l'ordre inverse.

Occurrences à comparant antéposé

- 10 Placé avant le discours direct, le comparant fournit une présentation, une caractérisation anticipée du personnage qui s'apprête à prendre la parole, et vient nourrir cette « frange entre le narratif et le dialogal »¹⁰, en marge du propos guillemeté, que Gerald Prince a appelé « discours attributif » et a défini comme l'ensemble des « locutions et [des] phrases qui, dans un récit ([il] pense au récit écrit) accompagnent le discours direct et l'attribuent à tel personnage ou à tel autre »¹¹, soit ces tournures qui ponctuent l'alternance des répliques, « régissent partiellement la circulation des voix et contribuent à situer la parole, son origine, son contexte et sa destination »¹² :

Pourtant les fidèles s'étant dispersés, le docteur sentit qu'il y avait là une occasion propice et pendant que Mme Verdurin disait un dernier mot sur la sonate de Vinteuil, **comme** un nageur débutant qui se jette à l'eau pour apprendre, mais choisit un moment où il n'y a pas trop de monde pour le voir : – Alors, c'est ce qu'on appelle un musicien *di primo cartello* ! s'écria-t-il avec une brusque résolution ; [...] (I, CS, 210)
Mais M. de Charlus avait remarqué la rougeur de son frère. Et, **comme** les coupables qui ne veulent pas avoir l'air embarrassé qu'on parle devant eux du crime qu'ils sont censés ne pas avoir commis et croient devoir prolonger une conversation périlleuse : « J'en suis charmé, lui répondit-il, mais je tiens à revenir sur ta phrase précédente, qui me semble profondément vraie. Tu disais que je n'ai jamais eu les idées de tout le monde, tu ne disais pas les idées, tu disais les goûts. Comme c'est juste ! » (III, SG, 116)

- 11 Le choix de faire précéder le discours direct par un rapprochement elliptique permet d'articuler les informations qui encadrent le propos rapporté en deux temps distincts, qui découlent de la scission du discours attributif en deux noyaux. D'un côté, nous avons la séquence d'attribution traditionnelle, formée par le verbe déclaratif conjugué au passé simple et par le sujet pronominal anaphorique référant à celui qui parle ; de l'autre côté se situe le noyau analogique, au coefficient informatif et caractérisant plus élevé, lequel est donc disjoint de la formule canonique et fonctionne de plus comme un élément retardant vis-à-vis du discours direct, dont il diffère l'apparition.
- 12 Cette disjonction du discours attributif en deux blocs permet d'observer à quel point la zone qui entoure les propos rapportés fait l'objet d'un gonflement et d'un investissement créatif de la part de Proust. Le recours à la comparaison témoigne en effet d'un renforcement du rôle du discours attributif en tant que « facteur de lisibilité »¹³ des dialogues, puisque l'effort descriptif visant à restituer les marques prosodiques et paraverbales qui accompagnent les énoncés est indissociable chez Proust de l'élan herméneutique, du sondage des profondeurs focalisé sur l'éclaircissement des causes primaires, des replis secrets du caractère qui affleurent dans la constellation de signes qu'émettent les êtres lorsqu'ils parlent. De ce fait, le discours attributif n'est plus seulement un auxiliaire neutre de la *mimésis* (nous y reviendrons) mais devient glose interprétative, et l'énonciation en tant que « mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation »¹⁴ acquiert une importance et une épaisseur inédites ; si bien que, dans une certaine mesure, nous assistons chez Proust à un « estompage de la réplique »¹⁵, laquelle devient certes plus intelligible mais, puisque son contenu informatif compte moins que les mouvements intérieurs interceptés par l'entremise de l'analogie, risque finalement d'être réduite à simple « déclencheur de commentaire à teneur psychologique »¹⁶.

- 13 La glose comparative antéposée au discours direct constitue l'une des techniques privilégiées de la mise en scène des actes de parole dans la *Recherche*. Celles-ci sont pour une large part tributaires du modèle balzacien¹⁷, mais témoignent aussi de ce que l'étude fouillée des œuvres de son devancier a constitué pour Proust à la fois un point de départ et une incitation au dépassement. Alors que Balzac tombe volontiers dans la facilité du mot-à-mot et révèle les pensées des personnages au moyen de parenthèses explicatives apposées au discours direct, afin de rendre plus flagrante l'antithèse entre la vérité de la conscience et les propos proférés¹⁸, Proust choisit la voie plus subtile, poétique, de l'analogie, qui ne décrit ni n'explique mais suggère. Il fait appel à une évocation soignée et inventive qui remplace l'équivalence logique (tel mot X est égal à la pensée ou à l'attitude Y) par un parcours graduel de dévoilement et par la sollicitation d'inférences que le lecteur, quoique guidé dans son activité interprétative par la précision du comparant, mobilise grâce à sa puissance d'imagination.
- 14 Combien plus éloquent et plus artistique apparaît alors le rendu du « second degré »¹⁹ qui confère sa part de signifiante à l'exclamation anodine du docteur Cottard, et qui décèle également le soubassement allusif du propos de Charlus, en contribuant par ailleurs à enrichir le portrait du personnage. Si l'image du nageur qui attend le moment propice pour accomplir son acte de bravoure, tout en s'assurant de ne pas être vu, traduit dans un registre concret, teinté de comique, l'incompétence linguistique et le manque de confiance en soi qui caractérisent l'attitude mondaine de Cottard, irrésistiblement attiré par le calembour mais incapable, au temps des premières réunions du clan Verdurin, d'en maîtriser les ressorts, le commentaire analogique qui précède les mots de Charlus participe d'un dédoublement vertigineux, le narrateur perçant à jour les pulsions inavouées du baron, lequel fait œuvre à son tour de décrypteur de signes et démasque la « gaffe par prévention »²⁰ de son frère Basin. La représentation qui se développe dans les replis hypotaxiques et parataxiques du comparant constitue une entrée en matière qui augmente la lisibilité du propos de Charlus, car elle en signale le double fond ironique, ce qui permet au lecteur de s'affirmer comme complice du personnage au lieu d'en être, comme le duc de Guermantes, la dupe. En même temps, la véritable relation de connivence s'instaure à un niveau supérieur, non pas entre le lecteur et le personnage-énonciateur, lui-même dévisagé à son insu par le narrateur, mais entre ce dernier et le lecteur. Si, d'une part, l'isotopie du crime et de la culpabilité permet de comprendre que les « goûts » spéciaux auxquels Charlus fait subrepticement allusion sont bien ses penchants homosexuels, et que donc son assentiment au clin d'œil involontaire de son frère revient à avouer implicitement une vérité que Basin veut à tout prix refouler, l'analogie dissèque, d'autre part, le mélange contradictoire d'instincts sous-jacents à l'énonciation d'un personnage qui ne laisse jamais passer l'occasion d'exercer son insolence, mais qui est traversé aussi par le besoin irrépressible de s'épancher, de parler, même indirectement, de son « vice », ainsi que par une étrange folie criminelle qui le pousse à braver le danger et à faire étalage de ses secrets.
- 15 Ces deux exemples montrent donc qu'à un comparé ineffable, constitué par le bruissement intérieur qui s'échappe de l'inconscient et que les mots voudraient suffoquer, répond un comparant qui s'attache à arracher au silence ce « frisson du sens »²¹ en convoquant un équivalent imagé qui consent d'appréhender de façon plus pleine, en empruntant à la fois le canal de l'imagination et le canal du raisonnement, les faits énonciatifs et psychologiques que le narrateur proustien met en lumière.

- 16 De plus, l'emploi de la comparaison comme outil de caractérisation métalangagière s'avère une ressource stylistique compensatoire, en ce qu'elle permet de combler, de manière moins approximative que les expressions dénotées, les lacunes propres à la représentation scripturale des actes de parole. Le recours au discours attributif met en évidence l'une des apories fondamentales du langage écrit et de la *mimésis* narrative, dont l'infériorité par rapport au mode dramatique est pointée du doigt déjà par Platon et Aristote²² : l'impossibilité de rendre compte de tout ce qui a trait aux données extralingagères de la communication, et notamment des traits suprasegmentaux et prosodiques qui constituent la spécificité d'un accent et d'une voix, sinon en recourant, grand paradoxe, au verbal et en acceptant de transposer de manière linéaire ce qui, dans les énoncés oraux, est simultané. Or, si la comparaison ne résout pas ce problème essentiel, elle s'avère néanmoins l'instrument le plus efficace pour contourner les limites structurelles de l'écrit, ainsi que pour contenir une déperdition de sens que Proust sait inévitable mais à laquelle il peine à se résigner²³. Dans l'occurrence ci-après,

alors d'une voix douce, affectueuse, mélancolique, **comme** dans ces symphonies qu'on joue sans interruption entre les divers morceaux, et où un gracieux scherzo aimable, idyllique, succède aux coups de foudre du premier morceau : « C'est très possible, me dit-il [Charlus]. En principe, un propos répété est rarement vrai. (II, CG, 848)

- 17 l'analogie n'aspire pas à rendre perceptibles les sentiments ou les intentions larvés dans les recoins de l'énonciation, mais déplace la démarche de traduction du terrain intralinguistique au domaine intersémiotique, le défi consistant à passer d'un système de signes à un autre, à transposer des traits phoniques par des mots. En sa qualité d'objet herméneutique, indice d'une vérité intime supputée mais qui n'a pas encore été révélée à ce stade du roman²⁴, la voix de Charlus sollicite la sensibilité auditive du narrateur-acousticien et met à l'épreuve aussi bien ses capacités d'écoute que ses appareils d'enregistrement et de reproduction. La virtuosité et les fluctuations de cet « organe instable »²⁵ qu'est la voix du baron, capable de passer d'une colère tonitruante aux modulations les plus douces, appellent un rendu tout aussi habile et riche, que seules les ressources figuratives de l'analogie peuvent assurer. Le noyau de gauche du discours attributif s'étire alors jusqu'à faire coexister en son sein la notation soi-disant objective, par laquelle le narrateur essaie de fixer les nuances auditives telles qu'elles se présentent à la perception (« d'une voix douce, affectueuse, mélancolique »), et l'approfondissement analogique, l'opération de déchiffrement qui relaie la triade adjectivale et déploie les mille subtilités qui passent au travers de la description dénotée. Il va donc de soi que, pour mener à bien une entreprise scripturale qui tient de l'imitation phonétique, Proust se tourne vers un comparant musical, et plus particulièrement vers la composition symphonique ; son articulation sur plusieurs mouvements, de ton et de rythme différents, mettent en avant l'idée d'alternance, de transition abrupte et – pour ce qui est de Charlus lors de son affrontement avec le héros – non complètement maîtrisée entre des inflexions mélodiques contrastantes qui dévoilent, comme l'a noté aussi Jean Rousset, « des complexités encore secrètes »²⁶ chez un personnage dont le mystère ne tardera pas à être éclairci.
- 18 Ainsi, le gonflement du discours attributif et son investissement par une analogie qui donne à percevoir les tréfonds de l'intériorité des personnages au moment de l'énonciation sont responsables – nous semble-t-il – d'une théâtralisation du dialogue romanesque et d'un infléchissement de la représentation narrative des échanges verbaux vers une véritable mise en scène dramatique.

- 19 En effet, plus le commentaire qui encadre le discours direct s'enrichit de détails visant à restituer les signes paraverbaux, plus l'analyse du narrateur creuse les apparences et progresse vers la vérité par le détour heuristique de l'analogie, plus la reproduction des dialogues gagne en animation, et plus se réduit l'écart qui sépare l'incarnation scénique de l'action de son imitation par l'écriture, les personnages faisant office d'acteurs sur les planches d'un théâtre dont le narrateur gouverne les rouages²⁷. Le comparant antéposé au discours direct peut alors être lu à l'instar d'une didascalie, c'est-à-dire ces éléments paratextuels qui, dans le texte dramatique, entourent les répliques prononcées par les acteurs et qui guident leur jeu. Cependant, s'il n'est pas absurde d'imaginer que Proust ait pu concevoir le discours attributif romanesque à la façon d'une note de régie, la confrontation entre les deux formes révèle surtout une différence de destination et de destinataires : alors que dans les pièces théâtrales la didascalie remplit une tâche directive vis-à-vis des acteurs, en leur indiquant les gestes et les intonations qu'ils doivent intégrer à leur interprétation, et une tâche informative par rapport aux lecteurs du texte écrit, en permettant « à [leur] visualisation imaginaire de prendre la forme d'une représentation théâtrale »²⁸, le discours attributif proustien apparaît comme une didascalie paradoxale, s'élaborant en cachette des personnages. Au lieu de les instruire sur la manière dont ils doivent prononcer leur réplique, ou sur les inflexions qui doivent colorer leurs énoncés, la didascalie est déduite après-coup par le narrateur, une fois les propos émis et déchiffrés, et c'est donc dans la réplique elle-même, à l'insu des énonciateurs, qu'affleurent les notations psychologiques et les attitudes que la glose analogique explicite et anticipe au seul bénéfice du lecteur.
- 20 L'antéposition entraîne alors un curieux effet d'aller-retour : le comparant « didascalique » apporte des renseignements au sujet de la performance énonciative du personnage avant même que celle-ci n'ait eu lieu, ce qui oblige le lecteur à revenir sur ses pas, afin de saisir les subtilités que l'analogie avait préalablement mises en relief. De ce fait, la présence d'un comparant à valeur illustrative qui précède les mots rapportés influence inévitablement leur réception, dans la mesure où il donne des indices qui activent le travail inférentiel, balisent l'interprétation et l'orientent dans le sens voulu par le narrateur. Du coup, la *mimésis*, recherchée pourtant de façon spasmodique lorsqu'il s'agit de restituer les tonalités de la voix ou les gestes, « dénonce comme telle l'illusion du miroir fidèle »²⁹, puisque le discours direct – en tant que technique romanesque – ne peut que fournir une représentation délibérément biaisée de l'énonciation, filtrée par le regard d'un narrateur qui décortique et attribue un sens subjectif à ce qu'il observe et qui, au lieu de s'effacer pour laisser vraiment la parole à ses personnages, reste plus que jamais présent sur la scène énonciative.

Occurrences à comparant postposé

- 21 Cette emprise que le narrateur-traducteur garde toujours sur les dialogues, ainsi que le triomphe incontesté de sa voix, s'élevant toujours au-dessus du bavardage mondain, nous paraît encore plus sensible dans les occurrences où la comparaison suit le discours direct. Le balisage de l'interprétation, tout comme l'éclaircissement de l'attitude énonciative du personnage, agissent donc de manière rétroactive : au lieu de jouer sur la coupure énonciative provoquée par le comparant pour susciter l'impression d'un commentaire proféré en aparté, adressé aux lecteurs-complices à l'insu des personnages-cibles, la comparaison suit de près la séquence guillemetée et se joint souvent au couple verbe-

sujet formant le noyau traditionnel du discours attributif. Outre l'annulation du suspens dû au retardement de la réplique, la postposition du comparant contribue surtout à la mise en relief de la valeur herméneutique et explicative de la glose analogique : en invitant les lecteurs à reconsidérer leur première réaction face aux propos apparemment anodins des personnages, celle-ci accentue la lisibilité des échanges, car elle en éclaire la face signifiante, destinée sans cela à passer inaperçue et, ce faisant, oppose souvent un démenti flagrant à des mots que l'on serait naturellement porté à tenir pour véridiques.

- 22 La position terminale de la comparaison favorise la réappropriation immédiate, presque effrontée, du droit de parole de la part du narrateur ; comme le résume Gerald Prince, « alors même que le narrateur s'efface pour céder la place à d'autres voix, alors même qu'il abandonne ses privilèges, il se force de manifester son autorité »³⁰. Cette subordination du dialogue et des personnages à la conscience fédératrice du *je* narrant est l'une des techniques formelles que Proust met en œuvre pour dénoncer l'« illusion sémantique »³¹ dont est victime le héros dans sa jeunesse, et pour marquer également son apprentissage graduel des signes, qu'il parvient à maîtriser à travers le dévoilement des apparences et des mensonges qui se nichent dans les propos de tout un chacun. Les personnages se voient alors délégitimés, leurs postures démasquées comme autant d'impostures et leurs discours discrédités par un narrateur qui fait suivre à la transcription *a priori* objective de leurs paroles une interprétation analogique, aux accents tantôt amusés, tantôt moralisants, qui trahit leurs mesquineries et leurs dissimulations.

- 23 Proust semble particulièrement fasciné et réceptif à l'égard de ce que, bien plus tard, les linguistes auraient appelé les actes de langage indirects, ces énoncés où l'utopie d'une correspondance biunivoque entre les mots et les pensées vole en éclats et où l'on assiste au contraire à un décollement entre le signifié et le signifiant. Les scènes mondaines de la *Recherche* offrent un florilège très riche de ce genre de propos à double fond :

[...] le cœur battait un peu plus vite à la princesse d'Épinay qui recevait dans son grand salon du rez-de-chaussée, quand elle apercevait de loin, telles les premières lueurs d'un inoffensif incendie ou les « reconnaissances » d'une invasion non espérée, traversant lentement la cour, d'une démarche oblique, la duchesse coiffée d'un ravissant chapeau et inclinant une ombrelle d'où pleuvait une odeur d'été. « Tiens, Oriane », disait-elle **comme** un « garde-à-vous » qui cherchait à avertir ses visiteuses avec prudence, et pour qu'on eût le temps de sortir en ordre, qu'on évacuât les salons sans panique. (II, CG, 753)

- 24 La comparaison opère ici une confrontation de deux séquences verbales ponctuelles, représentées respectivement par l'énoncé de la Princesse d'Épinay et par son correspondant entre guillemets à droite de *comme*, produit d'une véritable traduction intralinguistique. Le « tiens Oriane », proféré sur le mode du constat, de manière si innocente par l'hôtesse, est décrypté à l'aide d'un traduisant bien précis, entretenant avec le mot-source un rapport d'équivalence stricte, (ana)logique, et placé en mention autonymique, dans le but de souligner son emploi impropre en tant que substantif, emprunté au lexique militaire et venant consolider le réseau isotopique de l'invasion tissé à partir du mot « reconnaissance », mais aussi afin d'en rappeler la dimension originale d'acte de langage, le garde-à-vous étant la forme nominale de l'injonction à l'impératif qu'un supérieur adresse à ses soldats. Et c'est précisément la valeur performative que la princesse confère subrepticement à son propos, la force immédiate d'une parole capable de modifier le *status quo*, que le narrateur entend souligner à travers son décodage, et surtout à travers l'expansion relative qui prolonge le comparant. Comme le suggèrent

déjà l'isotopie militaire et l'image de l'incendie, et comme vient le confirmer ensuite le détail comique de l'évacuation, l'énoncé anodin de Mme d'Épinay cache une double visée : illocutoire, puisque le constat de l'arrivée d'Oriane veut en réalité signifier aux autres dames que leur présence n'est plus opportune, et équivaut donc à un « allez-vous-en », mais surtout perlocutoire, car le dire se veut bel et bien le déclencheur d'un faire et l'énoncé doit être reçu comme un encouragement voilé, voire un véritable ordre, ayant pour effet de provoquer la sortie des conviées indignes avant l'entrée de la duchesse.

- 25 En consentant au narrateur de surprendre « dans ce que l'homme dit ce qu'il cache, celui qu'il cache »³², la glose analogique, et l'opération de déchiffrement qui donne à voir le revers caché de l'énonciation par le biais d'une image qui en dit plus long que toute explication littérale, ont alors pour conséquence ultérieure de remettre en cause la personnalité sociale des personnages, et ce non pas à travers un acte d'accusation directe mais par la découverte et la révélation progressives que le moi mondain, celui qui s'exprime dans la conversation, n'est qu'un masque, une *persona* aussi éloignée de la vérité intime de chacun que l'être l'est du paraître. Cette fissuration de la couche superficielle que les personnages appliquent à protection de leurs sentiments et de leurs misères, et cette duplicité qui résulte du décryptage du signifié enfoui sous le signifiant fallacieux, se manifestent de façon évidente lorsque les inférences sollicitées par la comparaison, en montrant que l'énonciateur se place en porte-à-faux avec ses affirmations, contribuent à lever le voile sur la réalité triste ou honteuse qu'il essaie de refouler. Il en va ainsi de Mme Cambremer-Legrandin dans cet exemple :

« Je me demande ce que c'est que ce lustre qui s'en va tout de travers. J'ai peine à reconnaître ma vieille Raspelière », ajouta-t-elle d'un air familièrement aristocratique, comme elle eût parlé d'un serviteur dont elle eût prétendu moins désigner l'âge que dire qu'il l'avait vu naître. (III, SG, 314)

- 26 L'activité de décryptage de l'acte énonciatif nous paraît ici plus complexe et subtile, étant donné que le discours attributif cumule deux techniques d'explication complémentaires. La manière et la coloration particulière de l'inflexion qui accompagnent l'émission du propos sont rendues d'abord par la dénotation, en recourant à un complément de manière qui met en avant, à travers la spécification adverbiale « familièrement », la valeur affective, hypocoristique, du déterminant possessif « ma » et du qualificatif antéposé « vieille ». Par cette expression apparemment conventionnelle, la jeune parvenue s'arroge le droit de présenter comme sienne la propriété du mari et prétend par là donner le change à ceux qui l'écoutent, en étalant une naissance aristocratique qui lui fait tragiquement défaut et en marquant surtout, à travers cette accoutumance simulée, son intégration dans un milieu auquel elle n'appartient que par alliance. Le comparant en position terminale vient ensuite approfondir la caractérisation du ton amorcée par le complément de manière et épingle plus particulièrement le caractère abusif de la personnification dont la demeure est le support. Outre le clin d'œil à la morgue aristocratique qui caractérise le personnage, l'évocation par analogie du serviteur fidèle, tout comme la reformulation correctrice (« moins ... que ») qui réoriente l'interprétation – le narrateur soulignant que l'adjectif « vieille » doit être compris dans un sens éminemment affectif, non comme une référence à l'ancienneté de la demeure, mais comme l'affirmation d'une connaissance de longue date, d'un lien sentimental dont l'origine se perd dans des temps lointains –, mettent en lumière notamment le besoin profond de Mme de Cambremer d'exhiber ce qu'elle ne possède pas, précisément parce qu'elle ne le possède pas. La comparaison révèle alors que si la sœur de Legrandin insiste sur le partage des souvenirs communs et sur son enracinement dans l'histoire de la

famille du mari, c'est afin de se fabriquer, par le truchement allusif et illusionnant du langage, une filiation noble qui fasse oublier, sinon à elle-même, au moins aux autres, son extraction sociale modeste.

Conclusion

- 27 Intégrées au discours attributif qui précède ou suit les paroles des personnages et ayant pour but l'éclaircissement du complexe de pulsions et de mobiles qui participent de l'énonciation mais restent en deçà du langage, ces comparaisons constituent à notre avis un procédé emblématique de la façon dont Proust renouvelle la caractérisation métalangagière et le commentaire narratif au dialogue romanesque. Celui-ci fait l'objet dans la *Recherche* d'une réélaboration personnelle qui s'inscrit déjà dans la modernité et fait de Proust un précurseur des questionnements qui animeront les tentatives de refonte du roman menées par les nouveaux romanciers de la seconde moitié du XX^e siècle³³. Nous espérons avoir montré que ce type de comparaisons représente un moyen privilégié par lequel Proust intercepte et rend accessible aux lecteurs le « foisonnement innombrable de sensations [...] d'impulsions, de petits actes larvés qu'aucun langage intérieur n'exprime et qui se bousculent aux portes de la conscience »³⁴; en tant qu'outil stylistique permettant la (re)formulation langagière de ces tressaillements qui se dérobent, ou voudraient se dérober, au langage, la glose analogique est, dans l'œuvre proustienne, l'instrument révélateur et anticipateur des tropismes sarrautiens, de cette « sous-conversation » qui double et hante nos propos. Agent de contraste du narrateur-radiographe, elle s'avère en plus le microscope du narrateur-moraliste : en braquant ses verres grossissants sur « ces riens puérils » (IV, *TR*, 479) qui émergent au fil des énoncés, celui-ci déniche et observe les lois générales qui font des comportements sociaux et langagiers les symptômes différents d'une même vérité intime et dessinent pour finir la cartographie des psychologies humaines.

NOTES

1. « [...] je m'apercevais que ce livre essentiel, le seul livre vrai, un grand écrivain n'a pas, dans le sens courant, à l'inventer puisqu'il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire. Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur. », M. Proust, *À la Recherche du temps perdu*, IV, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989, p. 469. Toutes nos citations proviennent de cette édition, dorénavant indiquée par le tome en chiffre romain et le sigle du titre : CS, *Du côté de chez Swann* ; SG, *Sodome et Gomorrhe* ; TR, *Le Temps retrouvé*...
2. L'analyse stylistique des comparaisons en *comme* dans *À la recherche du temps perdu* fait l'objet de notre thèse en préparation, dirigée par les professeurs Maria Chiara Gnocchi et Luc Fraisse.
3. J.-Y. Tadié, *Proust et le roman* [Paris, 1971], Paris, Gallimard, « Tel », 1986, p. 128.
4. Nous employons cette désignation dans un sens large, qui n'est pas le sens usuel en linguistique française, car les gloses comparatives proustiennes n'opèrent pas toujours un retour réflexif du dire sur lui-même (voir sur ce point J. Authier-Revuz, « Méta-énonciation et comparaison : remarques syntaxiques et sémantiques sur les subordonnées comparatives de

modalisation autonymique », *Faits de langues*, n. 5, 1995, p. 183-192) mais se focalisent sur le langage et sur les actes énonciatifs en tant que révélateurs des mouvements psychologiques souterrains qui animent les personnages du roman.

5. I, CS, *Esquisse LV*, p. 836.

6. Les comparaisons qui unissent deux termes nominaux peuvent être représentées par le schéma *SN1 être Adj/SV comme SN2*, où SN1/2 et SV indiquent respectivement les syntagmes nominaux et le groupe verbal qui constitue le motif de la comparaison ; en revanche, les comparaisons reliant deux phrases complètes se laissent gloser comme suit : *P1 comme P2*. Pour plus de détails sur ces classifications, voir M. Murat, *Le Rivage des Syrtes de J. Gracq. Poétique de l'analogie*, Paris, Corti, 1983, p. 139-166.

7. IV, TR, 296.

8. Même si l'on ne peut pas exclure que la proposition introduite par *comme* porte aussi sur le gérondif (« ne la lâchant pas ») et fournit un équivalent concret de la manière dont Swann serre Odette dans l'étau de ses questions, la forme phrastique complète du comparant nous semble créer une sorte de suspense, que vient résoudre la réplique au discours direct et que l'on ne ressentirait pas si le comparant se référait uniquement à ce qui précède ; cela nous porte donc à croire que la scène virtuelle représentée ici sert surtout d'introduction aux mots de Swann, voire de précision descriptive, à l'instar d'un circonstant de manière, donnée pour mettre au jour au préalable l'attitude résolue et agressive qui sous-tend son acte de parole et que le ton voudrait masquer.

9. Tandis que l'imparfait marque la dimension durative ou itérative de l'acte de parole, qui est alors saisi en tant que « émission-type » d'un propos ayant été entendu maintes fois par le héros-narrateur.

10. S. Durrer, *Le Dialogue romanesque. Style et structure*, Genève, Droz, 1994, p. 195.

11. G. Prince, « Le discours attributif et le récit », *Poétique*, n. 35, 1978, p. 305.

12. *Ibid.*

13. *Ibid.*, p. 312.

14. É. Benveniste, « L'appareil formel de l'énonciation », art. cit., p. 12.

15. S. Durrer, *Le Dialogue dans le roman*, Paris, Nathan, 1999, p. 114.

16. *Ibid.*

17. Voir J.-Y. Tadié, *Proust et le roman*, op. cit., p. 141.

18. *Le Curé de Tours* offre un exemple emblématique de cette technique d'explication un peu scolaire : « — Le mal est fait, madame, dit l'abbé d'une voix grave, la vertueuse mademoiselle Gamard se meurt (Je ne m'intéresse pas plus à cette sotte fille qu'au Prêtre Jean, pensait-il ; mais je voudrais bien vous mettre sa mort sur le dos, et vous en inquiéter la conscience, si vous êtes assez niaise pour en prendre du souci)

— En apprenant sa maladie, monsieur, lui répondit la baronne, j'ai exigé de monsieur le vicaire un désistement que j'apportais à cette sainte fille. (Je te devine, rusé coquin ! Pensait-elle ; mais nous voilà mis à l'abri de tes calomnies. Quant à toi, si tu prends le désistement, tu t'enfermeras, tu avoueras ainsi ta complicité.) », Balzac, *Le Curé de Tours, La Comédie humaine*, IV, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 237.

19. « Critiquer le langage des héros, c'est en retrouver les divers niveaux de sens, les divers aspects sémantiques ; c'est la recherche d'un second degré », J.-Y. Tadié, *Proust et le roman*, op. cit., p. 151.

20. G. Genette, « Proust et le langage indirect », *Figures II*, Paris, Seuil, « Points », 1969 p. 274.

21. R. Barthes, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, « Points », 1984, p. 102.

22. Voir sur ce point G. Genette, « Frontières du récit », *Figures II*, op. cit., p. 52-53.

23. Cf. le constat d'impuissance de III, SG, 333, où c'est le regret sincère de l'auteur Proust qui se fait entendre derrière la voix du narrateur : « Il y a des moments où pour peindre complètement quelqu'un il faudrait que l'imitation phonétique se joignît à la description, et celle du personnage

que faisait M. de Charlus risque d'être incomplète par le manque de ce petit rire si fin, si léger, comme certaines suites de Bach ne sont jamais rendues exactement parce que les orchestres manquent de ces "petites trompettes" au son si particulier, pour lesquelles l'auteur a écrit telle ou telle partie. »

24. La scène de la dispute entre le héros et le baron se situe en effet avant la découverte de l'homosexualité du second. Sur la voix comme révélateur de la pensée ou, dans le cas des « invertis », de leur orientation sexuelle, voir aussi III, SG, 63 et 356.

25. J. Rousset, « La voix de Charlus », *Poétique*, n. 108, 1996, p. 389.

26. *Ibid.*, p. 390.

27. « Ce sont les commentaires aux dialogues du narrateur qui remplacent en fait, dans le roman, le jeu des acteurs au théâtre. Ces commentaires tournent, comme déjà chez Marivaux, autour de l'être et du paraître [...] si le paraître est confié au contenu des paroles, l'être réel sera trahi par le corps, soit par les moyens physiques de l'expression de la pensée. », L. Fraisse, « Le théâtre dans *Sodome et Gomorrhe* », dans M. Erman (dir.), *Proust, Sodome et Gomorrhe*, Paris, Ellipses, 1995, p. 120.

28. V. Lochert, *L'Écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux XVI^e et XVII^e siècles*, Genève, Droz, 2009, p. 318.

29. S. Duval, « Le miroir fallacieux du discours direct. Parole rapportée, ironie et illusion linguistique », *Poétique*, n. 119, 1999, p. 264.

30. G. Prince, « Le discours attributif et le récit », art. cit., p. 313.

31. G. Genette, « Proust et le langage indirect », art. cit., p. 248.

32. J.-Y. Tadié, *Proust et le roman*, op. cit., p. 163.

33. Cf. A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1963.

34. N. Sarraute, *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956, p. 115.

RÉSUMÉS

La comparaison est une figure omniprésente dans l'écriture de Marcel Proust. Parmi les quelque deux mille exemples recensés dans *À la recherche du temps perdu*, il est des configurations particulières où le terme comparant apparaît dans le voisinage immédiat d'un propos rapporté au mode direct et remplit dès lors une fonction de commentaire interstitiel ; de ce fait, le procédé analogique s'attache à éclaircir non pas le dit mais la manière du dire, les intentions secrètes et les sentiments qui sous-tendent l'énonciation des personnages. Dans le présent article, il s'agira, dans un premier temps, d'analyser les caractéristiques formelles et stylistiques de ces comparaisons « méta-énonciatives », pour mettre ensuite en évidence les innovations que Proust – de par son attention au rendu des traits paraverbaux, au déchiffrement des signes imperceptibles qui affleurent dans et par le langage et dévoilent la vérité intime des énonciateurs – apporte à la représentation narrative des dialogues. Nous soutiendrons pour conclure que le traitement proustien des actes énonciatifs anticipe les recherches menées par Nathalie Sarraute autour des notions de « tropisme » et de « sous-conversation ».

INDEX

Mots-clés : Proust (Marcel), comparaison, dialogue romanesque, énonciation, langage